

# Humberto Mauro e o Cinema Novo

**Sônia Cristina Lino\***

## Abstract

This text analyses how Humberto Mauro and his work were integrated by Cinema Novo filmmakers into Brazilian cinema. It also discusses the repercussions of that inclusion in the relationship between cinema and cultural Brazilian cultural history.

**Keywords:** Humberto Mauro, Brazilian cinema, "Cinema Novo".

## Resumo

Este texto analisa a forma como cineastas do movimento do Cinema Novo inseriram Humberto Mauro e sua obra na História do Cinema Brasileiro. Discute também as repercussões desta forma de inclusão na relação entre cinema e história cultural no Brasil.

**Palavras-chave:** Humberto Mauro, Cinema brasileiro, Cinema novo.

Em abril de 1997, a cidade de Cataguases na Zona da Mata mineira, comemorou o centenário de nascimento de um dos seus mais famosos cidadãos, o cineasta Humberto Mauro (1897 -1983).

Considerado uma das figuras mais importantes da história do cinema brasileiro, Humberto Mauro nasceu em Volta Grande em abril de 1897 tendo vivido em Cataguases a maior parte de sua vida. Nasceu quando o cinema ainda engatinhava e começava a descobrir suas potencialidades linguísticas, estéticas e como veículo de comunicação de massas. Uma época crédula nos benefícios que poderiam advir da relação que se tornava cada vez mais íntima entre o homem, a técnica e a educação formal.

Humberto Mauro foi um autodidata, sua formação educacional foi mais técnica do que intelectual. Porém, como cineasta, teve oportunidade de ver e vivenciar quase todas as transformações por que passou o cinema em seu primeiro centenário. Deixou uma obra de mais de duas centenas de filmes entre documentários e filmes ficcionais e que se faz cada vez mais importante para a compreensão tanto da história do cinema brasileiro como da história cultural do Brasil contemporâneo.

\* Professora do Departamento de História da UFF. Doutora em História pela UFF.

Embora tenha começado a filmar ainda jovem, na Cataguases dos anos 20<sup>1</sup>, o reconhecimento de seu trabalho e de seu legado para o cinema brasileiro só veio nos anos 60 quando o movimento do Cinema Novo<sup>2</sup> tentou estabelecer bases teóricas que explicassem a relação entre a produção cinematográfica brasileira e as questões político-culturais da época. Temas como nacionalismo, identidade cultural e popular entraram na ordem do dia e com eles a recuperação da história do cinema brasileiro e de seus realizadores.

As questões que envolvem a "descoberta" de H. Mauro pelo Cinema Novo são o objeto deste texto.

## *A descoberta do cinema por Humberto Mauro*

A produção de H. Mauro pode ser dividida em quatro fases marcadas pelos fatos que envolveram a sua trajetória pessoal de vida. O primeiro período seria o Ciclo de Cataguases que vai das primeiras experiências filmicas até a mudança para o Rio de Janeiro em 1930<sup>3</sup>. Nesse período filmou: *Valadião, o Cratera (1925), Na Primavera da Vida (1926), Tesouro Perdido (1927), Braza Dormida (1928) e Sangue Mineiro (1930)*.

O segundo momento seria o período no qual H. Mauro se muda para o Rio de Janeiro a convite do jornalista Adhemar Gonzaga que acabara de fundar os estúdios da Cinédia e lhe oferece a direção de *Lábios sem beijos (1930)* primeiro filme a ser produzido pelo recém inaugurado estúdio. Esta fase compreende o período no qual colabora com Adhemar Gonzaga em várias produções como *Mulher (1931), Carnaval Cantado no Rio (1932), A Voz do carnaval (1933)*, além de ter realizado o filme que o incluiria mais tarde na lista de um dos maiores cineastas da história do cinema mundial do período mudo: *Ganga Bruta (1933)*. Corresponde também ao período no qual foram realizados alguns trabalhos na produtora da atriz Carmem Santos, a Brasil-Vita Filmes, também no Rio de Janeiro. Junto à Brasil-Vita Filmes, H. Mauro realizaria um de seus filmes mais elogiados pela crítica – *Favela de meus amores (1935)* – cujos negativos teriam se perdido<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sua primeira experiência filmica foi *Valadião, o Cratera (1925)* ao qual se seguiram, ainda em Cataguases, - *Na Primavera da Vida (1926)*, *Tesouro Perdido (1927)*, *Braza Dormida (1928)* e *Sangue Mineiro (1930)* que ficaram conhecidos como Ciclo de Cataguases.

<sup>2</sup> Cinema produzido no Brasil por um grupo de jovens cineastas entre as décadas de 60 e 70 com estilos diferentes mas com preocupações político-sociais e de busca de uma identidade cultural nacional comuns que permitiu agrupá-los num mesmo movimento. Sobre o Cinema Novo ver entre outros: DIAS, Rosângela. "As origens do Cinema Novo" In: *Revista Eletrônica de História do Brasil* v.4n.1 <http://www3.ufrj.br/~clonet/rehb>; GALVÃO Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na Cultura brasileira*. CINEMA, SP, Brasiliense, 1983; RAMOS, Fernão Ramos (org) *História do cinema brasileiro*. SP, Art Editora, 1990; ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. RJ, Civilização Brasileira, 1963.

<sup>3</sup> Estúdio cinematográfico fundado em 1930 pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga.

<sup>4</sup> VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. RJ, Revan, 1993. 2ed. (1.ed. 1958)

A terceira fase corresponde ao período entre 1937-1967 no qual trabalhou para o INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo- órgão ligado ao Ministério da Educação e fundado no governo Vargas em 1937. O início deste período coincidiu com a realização de dois longa-metragens – *O descobrimento do Brasil (1937)*, patrocinado pelo Instituto do Cacau do governo do Estado da Bahia e *Argila (1940)* produzido por Carmem Santos. No INCE realizou centenas de filmes educativos de curta-metragem e que funcionavam como complemento didático para escolas públicas. O final do período no INCE (1952 a 1967), foi marcado por curta-metragens com temáticas culturais (*Brasilianas*) e durante este período realizou seu último longa-metragem como diretor – *O Canto da Saudade – em 1952*.

A última fase, considerada a partir de sua aposentadoria pelo INCE, quando volta definitivamente para Minas Gerais, foi marcada por participações como ator, autor, roteirista e assistente de direção em filmes de outros cineastas brasileiros que encontraram assim uma forma de lhe render homenagem.<sup>5</sup>

## *O Cinema Novo e a cultura brasileira*

A postura dos jovens cineastas cinema-novistas buscando recuperar a memória do cinema brasileiro e propondo novas formas de representar a cultura nacional, possibilitou a redescoberta da obra de vários cineastas brasileiros, entre eles, Humberto Mauro.

Partindo de uma redefinição do que seria a cultura popular e de uma associação entre os conceitos de popular e de identidade nacional,<sup>6</sup> o Cinema Novo não se limitou a realizar filmes mas também a desenvolver uma literatura sobre cinema iniciando um processo de recuperação e interpretação do passado cinematográfico brasileiro. Em outras palavras, os cineastas do chamado Cinema Novo não apenas filmavam mas teorizavam sobre o cinema com ênfase no cinema latino-americano e brasileiro em particular.

De forma geral, estabeleceram uma associação dos conceitos de nacional e popular onde a identidade nacional deveria ser buscada nos hábitos, crenças, práticas e costumes do povo que, por sua vez, deveriam ser resignificados pelas artes de uma forma geral e pelo cinema de forma particular.

<sup>5</sup> Trabalhou como ator em *Memória de Helena (1969)* de David Neves; como diretor junto com Murilo Salles em *Carro de Bois (1974)*; como autor dos diálogos em *tupi-guarani em Como era gostoso o meu francês (1971)* de Nelson Pereira dos Santos e de *Anchieta José do Brasil (1978)* de Paulo César Saraceni e por fim, colaborou no argumento, no roteiro e nas filmagens de *A noiva da cidade (1978)* de Alex Viany.

<sup>6</sup> GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* SP, Brasiliense, 1983.

O cinema deveria assumir um papel mais intervencionista na formação cultural, recuperando a imagem do brasileiro e traduzindo-a para a linguagem cinematográfica. A recorrência deste discurso pode ser sentida nas palavras de dois cineastas que participaram daquele momento/movimento - Cacá Diegues e Néelson Pereira dos Santos:

*Cacá Diegues:*

*O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um esteriótipo, um pastiche, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando na alma do homem brasileiro, na própria cultura do povo brasileiro.<sup>7</sup>*

*Néelson Pereira dos Santos:*

*O cinema brasileiro não é uma atividade divorciada das demais atividades culturais de nível mais alto do país. ...o Cinema Novo deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão de nossa cultura.<sup>8</sup>*

A dificuldade estava em definir a cultura brasileira estabelecendo um padrão de homogeneização num país territorialmente tão extenso e com heranças culturais tão diversas e miscigenadas. A própria diversidade de temáticas e de abordagens dentro do Cinema Novo reflete, em parte, a dificuldade na compreensão e definição do que seria "a cultura do povo brasileiro".

A ânsia em representar a cultura nacional se associava à recuperação de práticas culturais populares, vistas como forma de aproximação com uma "cultura original" mais identificada com a realidade social de país periférico. Por outro lado, esta característica revestia os produtos culturais populares de um caráter de resistência à penetração de bens culturais estrangeiros.

Neste sentido, o resgate das práticas e representações populares tinha uma dupla função para o cinema: era imprescindível para que o cinema aqui produzido pudesse ser chamado de Cinema Nacional e atuava como forma de recuperação de uma "memória popular" de resistência política à maciça entrada no país de produtos culturais estrangeiros e particularmente norte-americanos<sup>9</sup>. Dentro desta perspectiva é que a obra de H. Mauro será incluída na História do Cinema Brasileiro.

<sup>7</sup> DIEGUES, Carlos. *Revista Civilização Brasileira* no.2, maio/1965.

<sup>8</sup> SANTOS, Néelson Pereira. *Revista Civilização Brasileira*, No.1, março/1965. Citado por GALVÃO Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na Cultura brasileira*. CINEMA, SP, Brasiliense, 1983. P132.

<sup>9</sup> No caso específico do cinema, desde a década de 20, o Brasil se constituiu num mercado privilegiado para o produto norte-americano. Estima-se que aproximadamente 80% dos filmes aqui exibidos em meados da década de 20 fossem norte-americanos e 16% europeus (alemães, italianos e franceses).

## *A descoberta de Humberto Mauro pelo cinema*

O reconhecimento do trabalho de H. Mauro teve seu ponto alto em 1963 quando Glauber Rocha se referiu a ele como o precursor do cinema nacional e inspirador do movimento cinemanovista da década de 60:

*... estudar Mauro é repensar o Cinema Brasileiro - não em fórmulas de economia, mas em termos de cinema como expressão do homem ... Mauro, embora romântico e socialmente inconsciente, faz uma política despida de demagogia. Obtém o quadro real do Brasil.*<sup>10</sup>

A exaltação do "cineasta de Cataguases" como um pioneiro na aproximação entre cinema e cultura popular brasileira, coloca em evidência não só a obra de Mauro como sua concepção de cultura popular e de cultura brasileira, ainda que, para Glauber, essa concepção fosse "romântica e socialmente inconsciente".

Na década seguinte, H. Mauro adquiriu *status* acadêmico com a publicação de *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>11</sup> em 1974, e décadas mais tarde continua citado como "pai do cinema brasileiro".<sup>12</sup>

Em todas as referências a H. Mauro, ele é visto como portador de genialidade e rara sensibilidade para expressar o "quadro real do Brasil". No entanto, desde Glauber em 1963 até autores que se dedicaram a analisar mais recentemente sua obra, todos tendem a sugerir uma dualidade que o colocava entre o cineasta de técnica apurada no uso da moderna linguagem cinematográfica e o homem de valores morais provincianos e conservadores. Entre o universal e o local.

A solução dessa "equação" foi encontrada no adjetivo "ingênuo" entre os que conheceram e falaram sobre trabalho de Mauro.

*José Carlos Avellar:*

*Um curso de cinema brasileiro, um curso de Brasil, um aprendizado pelo olhar, o cinema de Mauro hoje - chega na tela com muito daquela força de aparência **ingênuo** do instante que foi realizada.*<sup>13</sup>

*Carlos Roberto de Souza:*

*...atmosfera de **ingênuo** promiscuidade que percorre toda a fita (*Lábios sem beijos - 1930*) e elementos do simbolismo cristão que se alternam com os folguedos juvenis tão ao gosto do cineasta.*<sup>14</sup>

<sup>10</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. RJ, Civilização Brasileira, 1963. 21 - 31

<sup>11</sup> GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. SP, Perspectiva, 1974.

<sup>12</sup> MAURO, André Felipe. *Humberto Mauro. O pai do cinema brasileiro*. RJ, Idéias & Ideais, 1997.

<sup>13</sup> AVELLAR, José Carlos. "Lições de coisas". In: *100 anos. Humberto Mauro*. RJ, FLINARTE/Riofimes, 1997.

<sup>14</sup> SOUZA, Carlos Roberto. "80 anos de Humberto Mauro". *Jornal do Brasil*. 14/maio/1977

Benedito Duarte:

Em 1950, voltaria a cena dramática realizando em Volta Grande, MG,

*O Canto da Saudade ... tratando o tema brasileiro com a mesma ingenuidade e pureza da lenda primitiva*<sup>15</sup>.

Márcio de Souza:

Autodidata, *ingênuo*, de formação mais técnica, Mauro vivenciou todas as transformações do cinema ...<sup>16</sup>

Alex Viany:

Ele é diretor para a direção. E seu gênero são as histórias *ingênuas e tristes*.<sup>17</sup>

Poderíamos estender a lista com características que se relacionam com ingenuidade como pureza, honestidade, simplicidade, naturalidade, etc.

Outro aspecto interessante nas análises da obra de H. Mauro é que em meio às características que personificam nela a autenticidade buscada para o Cinema Brasileiro; seu trabalho também é visto como portador de um paradoxo que o dividia entre o ficcionista que teve seu momento de genialidade na década de 30 com *Ganga Bruta (1933)* e o cineasta que para sobreviver teve que colocar seu talento a serviço de um órgão estatal – o INCE.

A meu ver, este aparente paradoxo se relaciona mais com a visão da obra de Humberto Mauro que foi cristalizada no livro de Glauber Rocha - *Revisão crítica do cinema brasileiro* - do que com uma contradição presente no próprio cineasta.

A produção cinematográfica de H. Mauro, tanto a ficcional quanto a de documentários educativos, não apresentava contradições que fossem além das questões que envolvem gêneros diferentes. Ao longo de décadas, Mauro foi amadurecendo seu trabalho do ponto de vista técnico sem, no entanto, alterar sua concepção de cinema que, desde seus primeiros filmes em Cataguases, estava muito ligada de um lado, ao conceito que tinha de educação e cultura como formas de emancipação humana e de outro, ao profundo respeito que dedicava à natureza.

Em uma de suas mais conhecidas reflexões sobre o ato de filmar, quando compara o cinema a uma cachoeira, H. Mauro expressa o entendimento que tinha da relação homem/ sujeito - natureza/ objeto e onde o cinema aparece como a forma de expressão por ele escolhida para observar e interpretar a natureza física e humana.

<sup>15</sup> DUARTE, Benedito J. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*. 2/set/1967. In: EMBRAFILME. *Humberto Mauro. Sua vida/Sua arte/ sua Trajetória no cinema*. RJ, Artenova/Embrafilme, 1978.

<sup>16</sup> SOUZA, Márcio. "Apresentação". In: *100 anos. Humberto Mauro*. RJ, FUNARTE/Riofilmes, 1997.

<sup>17</sup> VIANY, Alex. Citando crítico de Cinearte em 1930. In: EMBRAFILME. *Humberto Mauro. Sua vida/Sua arte/sua Trajetória no cinema*. RJ, Artenova/Embrafilme, 1978. p.43

*Quando vejo uma cachoeira, não vou de cara em cima dela. Escondo-me atrás de uma bananeira, esperando a hora certa. Há momentos na natureza que não se repetem nunca mais. Por isso é que quando viajo, carrego sempre uma máquina comigo... E o vento é plástico. Bom para não parecer fotografia. Natureza a gente não deve filmar quando a gente quer, mas na hora que a natureza escolhe... Uma cachoeira é o próprio cinema: tem o mesmo fascínio, suas águas não param nunca.<sup>18</sup>*

Por outro lado, a dualidade entre o artista moderno, autônomo e que, portanto, deveria estar livre para expressar –se, e o cineasta limitado em sua criatividade pelas condições sociais e por suas ligações com o Estado; não é uma característica que se possa observar na produção de H. Mauro. Sua relação com o cinema era muito direta e, tanto em seus filmes quanto em seus depoimentos, a ligação com o Estado através do INCE não apresentava nenhuma contradição. Muito pelo contrário, sobretudo nos depoimentos, Mauro deixa transparecer uma ponta de orgulho por ter participado de um projeto institucional como o do INCE que reconhecia a capacidade educativa do cinema.

Em 1970, ao receber o Grande Prêmio INC<sup>19</sup> (“Coruja de Ouro”) H. Mauro reafirma sua fé no papel educativo do cinema e sua admiração pela instituição e pelos homens que com ele lá trabalharam.

*A coruja, significando os olhos da inteligência que devassam a noite das leis da natureza e a filosofia que sucede à luz solar da ciência, é bem o símbolo do estudo e da educação, a que o cinema, especialmente o educativo, serve de veículo eficaz e acessível às populações, mesmo as mais simples.*

*É esta uma outra razão de alegria e desvanecimento para mim e para a competente equipe de técnicos com os quais pude realizar mais de duas centenas de filmes educativos de curta e média metragem, sob a supervisão de Roquette Pinto, mais tarde substituído na chefia do INCE pelo Dr. Pedro Gouveia, e, mais tarde, por Flávio Tambellini.*

*É grato ver que essa tradição e essa meta nobilíssima foram preservadas no Instituto Nacional de Cinema, que absorveu o patrimônio artístico e o pessoal do INCE. A orientação lúcida, a visão superior de suas finalidades, que a direção do Instituto tem manifestado, é dela testemunho patente, esta cerimônia de regozijo para o cinema brasileiro, em todos os seus aspectos.<sup>20</sup>*

A crença no poder do conhecimento moderno, onde o cinema ocupa papel de destaque como veículo de informação, não comporta o caráter transformador buscado pelo Cinema Novo, ainda as-

<sup>18</sup> Entrevista concedida a Pedro Bloch. *Revista Manchete* 25/jul/1964. Citado em EMBRAFILME. *Humberto Mauro. Sua vida/Sua arte/sua Trajetória no cinema*. RJ, Artenova/Embrafilme, 1978, p.181.

<sup>19</sup> INC- Instituto Nacional de Cinema- que sucedeu o antigo INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo.

<sup>20</sup> EMBRAFILME. *Humberto Mauro. Sua vida... op.cit.* p.187.

sim, o reconhecimento de H. Mauro como precursor do movimento está presente em vários componentes do Cinema Novo.

## *Humberto Mauro visto por Glauber Rocha*

*Em Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*<sup>21</sup>, Glauber Rocha se propõe a contar a história do cinema brasileiro sob a perspectiva da "teoria do autor", ou "método do autor", como ele prefere se referir. Nesta perspectiva, trata a relação cinema-história não do ponto de vista da evolução técnica do meio, mas sob o ponto de vista dos produtores e de suas inserções e negações no quadro da representação fílmica e nas sociedades onde produziram.

*A história do cinema não pode ser mais dividida em 'período mudo e sonoro'. . . o que mantém a eternidade dos filmes é a política de seus autores: a realidade que tanto através das lentes primitivas de Tissé, como das lentes modernas de Raoul Coutard foi apreendida e plasmada em visão de mundo*<sup>22</sup>

Dessa forma, o determinante na escolha de autores e obras para a caracterização do Cinema Brasileiro era a capacidade destes retratarem com "profundo sentido da verdade e da poesia"<sup>23</sup> as realidades sociais na qual estavam inseridos.

Ao tratar da década de 30, Glauber elege três cineastas como particularmente importantes para a história do cinema Jean Vigo, Robert Flaherty e Humberto Mauro.

Entretanto, uma vez que a força da obra de H. Mauro não pode ser atribuída aos conhecimentos teóricos do cineasta, Glauber a atribui à grande sensibilidade do artista e à profunda ligação que este estabeleceu com suas raízes. Estes elementos teriam lhe permitido retratar com lirismo a paisagem e os costumes do interior do Brasil e se constituir no primeiro cineasta a retratar a alma popular brasileira..

*Humberto Mauro, afastado do já estabelecido movimento modernista, longe de cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura de crítica ou de livros especializados – contando apenas com desorganizadas informações de Griffith, King Vidor, possivelmente John Ford e Stroheim; com alguns filmes expressionistas e outros tantos russos, americanos e franceses – tinha diante de si a paisagem mineira e dentro dele a visão de um cineasta educada pela sensibilidade, inteligência e coragem.*<sup>24</sup>

<sup>21</sup> ROCHA, Glauber. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

<sup>22</sup> Idem. p.13

<sup>23</sup> Idem p.22

<sup>24</sup> ROCHA, Glauber. Op.cit. p. 23

Ressalta em H. Mauro a capacidade de compreender os "valores objetivos da paisagem física e social" de forma "despida de demagogia",<sup>25</sup> obtendo "o quadro real do Brasil" com tudo que este tem de violência e miséria.

Atribuir a paternidade do cinema brasileiro a H. Mauro, teve algumas conseqüências importantes. A primeira a ser assinalada, foi ter estabelecido uma referência que dava legitimidade e historicizava as questões culturais colocadas pelos jovens cineastas da década de 60, que se autodenominavam "realistas críticos".

*O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo Saraceni (Porto das Caixas) e Néelson Pereira dos Santos (Vidas Secas) o realismo crítico começasse a definir um estilo do cinema brasileiro. Mas o elo inicial está em Humberto Mauro. . . . a tradição de Humberto Mauro não é apenas estética e cultural, mas é também uma tradição de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje. . . . Esquecer Humberto Mauro hoje - e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do 'cinema-novo' no Brasil - é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estereis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante.*<sup>26</sup>

A segunda, foi ter estabelecido um novo parâmetro para definição do que seria o cinema brasileiro para além do espaço geográfico da produção. Ou seja, o cinema brasileiro seria definido não apenas pelo local da produção e pela escolha de temáticas mas pelo enquadramento, pela forma de apresentar a imagem pelo diretor, enfim, pela "verdade com que o diretor penetra no quadro". O Cinema Novo, pretendeu identificar uma linguagem e imagem cinematográfica própria do Brasil e neste sentido elegeu H. Mauro seu pioneiro.

A terceira consequência seria uma herança interpretativa da obra de H. Mauro que a amarrou a um certo heroísmo ligado ao conceito de nacional-popular e a formas de proteger e resguardar a autenticidade original da cultura brasileira e da própria produção de Mauro.

## Conclusões

Os escritos sobre o cinema e a historiografia cultural brasileira, em geral, se remetem ao conceito de "nacional-popular" quando se referem a cultura brasileira a partir da década de 30. No entanto,

<sup>25</sup> Idem, p.29

<sup>26</sup> Idem, págs. 24, 26 e 31.

diante da pluralidade de “populares” a serem representados, cada um reivindicando para si o título de “raiz original” da nação e sendo interpretados em momentos históricos diferentes, o conceito de nacional-popular se reveste de significados distintos dependendo do momento, do local, do produtor do discurso e de seus interlocutores.

Esta discussão se faz importante na medida em que, para os integrantes do movimento do Cinema Novo, o cinema tinha um papel fundamental na recuperação das especificidades de uma cultura nacional e popular que podia ser definida teoricamente e onde H. Mauro ganhou papel de destaque como pioneiro.

Entretanto, se a interpretação cinemanovista teve o mérito de recuperar a memória e a obra de vários cineastas brasileiros, por outro lado, ao resignificar suas obras, negligenciou os aspectos históricos que se relacionam com a produção e com a inserção do produtor naquele contexto.

H. Mauro era um homem do início do século, formado dentro da crença no progresso técnico e na educação como veículos de ascensão espiritual e cultural dos indivíduos e via o cinema como fruto e veículo de divulgação deste progresso e de valores morais e espirituais. Neste sentido, sua concepção de cinema sempre esteve ligada a um papel educativo. As décadas de trabalho que dedicou ao INCE, não são contraditórias com o período no qual trabalhou nos estúdios do Rio de Janeiro ou com sua produção inicial em Cataguanas, sendo, pelo contrário, o elemento de ligação de toda a sua produção bem como de sua concepção de cultura brasileira.